

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Defensa de Lulu on the bridge

Autor/es:

Martínez-Artero, Rosa; Pareja, David; Saborit, José

Citar como:

Martínez-Artero, R.; Pareja, D.; Saborit, J. (1999). Defensa de Lulu on the bridge. La madriguera. (14):66-67.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41735>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Defensa de Lulu on the bridge

Defensa de Lulu on the bridge

Rosa Martínez-Artero, David Pareja, José Saborit

La Madriguera inaugura con la publicación de esta argumentada respuesta, discrepante con opiniones vertidas en el número anterior, un espacio para la polémica. Que se vuelva a abrir o no cada mes dependerá sólo de que lleguen nuevos mecanoscritos interesantes a nuestra redacción. Están ustedes invitados.

El último número de *La Madriguera* no se ha mostrado muy partidario de *Lulu on the bridge*, film en el que Paul Auster debuta como director. Ana Nuño cuenta cómo dio el escritor sus primeros pasos en el cine de la mano de unos amigos, cómo después de tan gozosa incursión se animó el escritor a dirigir, cómo el escritor anunció y promocionó su película en Cannes, y cómo el escritor, finalmente, fue traicionado por el director. Algún truco de la película parece concebido para lobotomizados –nos advierte–, y la piedrecita azul que brilla y levita en la oscuridad es un engañoso. Con todo, es Alejandro Montiel quien vierte las más antipáticas acusaciones: llama engendro al film, afirma que es una tomadura de pelo, dice que el “artista” (con “retintín”) no sabía qué contar, y concluye admitiendo con irónica perplejidad que no se le ocurre qué se puede decir de un autor que a pesar de no saber qué hacer con una buena historia desde el minuto treinta, no deja en su empeño de darnos la tabarra durante una hora más. Ignora Montiel –es decir, sigue irónicamente perplejo–, si esto se debe a la infantilización del cine en general, a los imperativos del cine contemporáneo, a que la postmodernidad (contada a los niños) se ha convertido en puro neoclasicismo, o a qué.

Tampoco nosotros lo sabemos –¡faltaría más!–, pero sin embargo, pese a nuestras dudas –¿será porque nos ha hecho dudar?– sentimos que la película nos cuenta cosas, y no demasiado mal, pues hemos llegado a pensar en ellas. En otro lugar, el propio Auster ha escrito: “Una obra de arte no es como una ecuación matemática: no hay solución que encontrar porque no existe ninguna solución. La obra es una experiencia y la experiencia nace de una falta de saber. No es el saber el que desencadena el deseo de realizarla, sino su contrario. Aquél que tenga ideas muy firmes, rígidas, certezas, no podrá ser artista. Hacer arte consiste en explorar dominios que no se comprenden, que se nos escapan.

(...) El núcleo central de la obra es inalcanzable, como una estrella resplandeciente. No nos podemos acercar sin aceptar correr el riesgo de una posible destrucción. Existe un riesgo y un peligro. Podemos dar vueltas alrededor de una estrella, observarla de lejos, pero penetrar en ella es imposible”.

Veamos pues qué es lo que pasa, sin intentar agotar la cosa en su explicación. Demos algunas vueltas: digamos que un hombre recibe un balazo. Digamos que en su lucha por la vida su mente elabora una historia, un motivo para seguir vivo. Digamos que lo encuentra –la piedra, el deseo, la mujer–, pero en la Recapitulación Final de méritos y culpas, cara a cara frente al ángel (van Horn-Dafoe), advierte que no lo merece. Y digamos que por ello muere. Pero cuando la ambulancia apaga su sirena, porque ya nada puede hacerse por su vida, ella, que era sólo una ilusión, está en la calle, está realmente allí y se estremece. De manera que todo puede ser y no ser: nuestras conjeturas acerca de los lindes entre ficción y realidad se desmoronan. Y es en esa ambigüedad donde nuestro pensamiento puede moverse, incluso retroactivamente; son las fisuras de la historia, los huecos de sus costuras, los que nos permiten entrar. Aunque no sin esfuerzo: como los paquetes y las cajas que trabajosa y enfáticamente se van abriendo a lo largo del film, tenemos que abrir nosotros la historia, para entre los resquicios de sus envolturas acceder al corazón, a la piedra de toque, que es una piedra mágica, luminosa como una luciérnaga infantil. Y pensar allí –acaso embobados– sobre el modo en que construye, en continua adversidad, el deseo de estar vivo. Pensar en esas “lucecitas” ficticias, pero reales, que alumbran nuestro absurdo deambular por el mundo. Pensar en su pertinaz tendencia a apagarse entre las tinieblas que acechan. No alcanzamos a imaginar, seguramente porque carecemos de conocimientos especializados, o porque un resto de infancia todavía vivo lo impide, que se nos pueda contar, que se nos pueda invitar a pensar sobre algo más bello y trascendente, sobre algo más convulso e intangible: ese sueño absurdo y luminoso que es el deseo de vivir. Es decir, justamente lo que no es sueño; lo que, en palabras de Claudio Rodríguez, es la más honda verdad: la alegría.

El deseo de estar vivo. Recordemos aquel romance anónimo en el que la Muerte concede una hora más de vida a un enamorado que, como todo desesperado haría, sale de inmediato en bus-

ca del consuelo de su amada. Así Auster, como realizador, concede a uno de los personajes de su imaginación, Izzy Maurer (Harvey Keitel), que está a punto de morir, algo más de una hora, el metraje habitual de una película, el privilegio (o no) de las imágenes. Las palabras de Borges en "Las ruinas circulares" se revelan entonces significativamente propicias para esos "círculos concéntricos" que son Auster-Izzy-Celia: "El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior no habría acertado a responder". La ficción modifica la realidad, incluso retroactivamente; la historia inventada se cuele en el otro lado y es así como la sustancia de la creación artística altera la realidad como los sueños. "Algo sucede y, desde el instante en que comienza a suceder nada puede volver a ser lo mismo". Fuera ya de la cabeza de su creador, Lulu contempla consternada cómo se aleja la ambulancia en la que éste reposa muerto: ella, que sólo era ilusión, está realmente allí y se estremece.

Y es en este punto donde se encuentra la estrategia crucial del film, y tal vez su flaqueza: un acontecimiento mágico quiere trascender el espacio y el tiempo, volver reversible lo real y lo ficticio, cual si de una narración literaria, fantástica, se tratara. Parece claro que Auster concibe el cine como escritura, pero la escritura, se trate de prosa o poema, pese a estar compuesta por una sucesión de frases o versos, párrafos o estrofas, permite que de algún modo el tiempo intuido en la cabeza –y en el corazón– del espectador sea global, único, impregnado por un sentimiento indivisible. Sin embargo, la estructura esquemática de la película, el uso de la linealidad temporal –apenas dislocada– que la verosimilitud filmica exige a la narración de lo mágico o sobrenatural, podría mostrar el conjunto como una ficción cerrada y circular ante la que el espectador casi no puede dejarse llevar por las sugerencias de lo imposible y acaba interpretándolas como extrañezas de un sueño desvelado al final. Auster propone un sueño, un tiempo imposible suspendido en lo que dura un minuto, en un instante la eternidad, pero la escritura filmica, también construida por una sucesión de fragmentos (¡pero resueltos visualmente!), muestra con más evidencia lo sucesivo, provoca un sentimiento más horizontal y cronológico del tiempo. La construcción de la historia –por mágica que ésta sea– con imágenes es tan pregnante, tan poderosa, que el conjunto propende menos al sueño, desplazado por un intenso sentimiento de realidad. Con todo, puede que Auster no sea ajeno a estas cavilaciones, pues en el guión de la película hace decir a Sonia (Sophie Auster): "Seré escritora. Los libros son mejor que el cine, ¿no crees? Te hacen ver las cosas en tu cabeza".



Harvey Keitel y Paul Auster

No obstante estos comentarios, hay algo que hace lícita la necesidad de la película –la pertinencia de las imágenes– y es que todo lo que un hombre sueña o construye como último deseo parta de una imagen. A partir de la imagen fotográfica de una mujer, Mira Sorvino, (subrayada por sus palabras en una canción: "Cierra tus ojos", "sueña conmigo"...), un hombre desea seguir viviendo. La mujer es su deseo, su milagro, pero paradójicamente también lo terrible, lo que hace que se le juzgue, lo que provoca su auto-cuestionamiento (¿seré indigno de ella?), lo que tambalea su conciencia ("¿soy una buena o una mala persona?"). Podemos traer aquí de nuevo las palabras de Auster, aunque se refieran a algo mucho más horroroso: "el instrumento de su destrucción es precisamente aquello que necesita para sentirse vivo". Y así es como sobreviene la confesión, su particular "juicio final".

Llegamos pues al juicio de Paul Auster como director. Hasta el momento, la crítica especializada gira su dedo pulgar hacia abajo. Pero, ¿no serán las expectativas –como sostiene Rosset– y no la realidad (del film), las que en este caso defraudan?, ¿o acaso es la complicidad con el universo literario lo que favorece en otros (menos) la adhesión? En el angosto hueco sin fondo que entre ambos extremos queda, acaso puede sentirse –es decir, pensarse– que cualquier acción no es un juego, que todo alcanza nuevo sentido y significado, cuando la realidad se siente irreal, como sueño de tan extraña, de tan violenta como nos llega; pues la realidad es dolor. Todo hombre se conoce a sí mismo en el sufrimiento y es responsable de las consecuencias de sus actos y de su propia destrucción, pues cabe absolución y culpa, cielo e infierno, en cada una de nuestras cabezas. Y aunque sólo sea por ese pensamiento –es decir, por ese sentimiento– merece la pena defender a Auster; aunque sólo sea por la idea bella y terrible que en otro lugar expresó así: "El mundo está en mi cabeza, mi cuerpo está en el mundo". O sencillamente, como se nos dice en la película de su amigo Wim Wenders, *El cielo sobre Berlín*: "¿Cómo vivir?, quizás no sea ésa la pregunta: ¿cómo pensar?" ♦